Nr. 17. Dnia 1-go września 1927 r. RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-^o Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką . . 1.00 zł.
kwartalnie.................... . . 3.00 „
półrocznie.................... . . 6.00 „
rocznie........................ . . 12.00 „
Cena pojedynczego egz. . . 70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 razy zł
Cała strona	70	150	200	350
²/2 strony	40	00	125	225
Ht strony	25	6U	100	175
3/8 strony	15	35	50	85
1/1s strony	10	25	35	65

Ogłoszenia na okładce 25 % drożej. — Ogłoszenia w tekście 50% drożej. - Zt ogłoszę nie dro Dne 1 zł

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

H. EISLER.

O starej i nowej muzyce.

Przedruk bezwzględnie wzbroniony. — Z pozwoleniem Uniwersal-Edition, Wiedeń.

Jak wiele zarzuca się nowej muzyce. *) Nie posiada ona tradycji, jest blufem lub konstrukcją, usuwa ona — tak powiadają — inwencję muzyczną, melodję, a przedewszystkiem formę. Wszystkie te zarzuty, o ileby odpowiadały prawdzie, stanowiłyby one już różnicę między starą, a nową muzyką. Przytem zapomina się jednakowoż o jednej rzeczy: te same zarzuty czyniono starej muzyce, kiedy jeszcze była nową. Mozarta, którego twórczość uchodzi dziś za łatwą do zrozumienia, uważano za skomplikowanego, przeładowanego, za poszukiwacza dyssonansów. A dziewiąta symfonja Beethovena, a cóż dopiero jego ostatnie kwatery? Tak działo się zawsze, z chwilą gdy pojawiały się nowe dźwięki, a z nich wyłaniał się nowy styl.

Nie wywołuje wcale żadnego sprzeciwu, że dzisiaj ubieramy się inaczej niż przed 500 laty, ponieważ ubiór ten odpowiada nowym formom życiowym. Dla robotnika, który przez osiem godzin stoi przy maszynie, byłby kostjum z czasów renesansu dziwolągiem. Również urzędnik niechętnie siedziałby w todze . przy biurku, a dama w krynolinie narażałaby się co najmniej na śmieszność. Jak udałoby się jej w takim ubiorze np. wsiąść do wozu koleji elektrycznej lub poruszać się na ulicy, gdzie panuje żywy ruch ?

Żaden współczesny nie wyśmiewał przedmiotu pieśni Schuberta p. t. „Poczta;ńatomiast wykpiwa się dzieło młodego szwajcarskiego kompozytora „Pacific 203“, zanim się je poznało, bo treścią jego jest maszyna pociągu pospiesznego. (Mówimy tu jedynie o przedmiocie kompozycji, a nie porównujemy ani kompozycji ani kompozytorów. Schubert pisze pieśń o poczcie, nie jako o środku lokomocyjnym, lecz jako „posłańcu miłosnym[11]. Dzisiaj nie ma już dyleżansów. Zrozumiałem jest, że nowy muzyk nie będzie przy najlepszej nawet woli w stanie wyobrazić sobie pociągu pospiesznego jako posłańca miłości; chociaż mógłby i tu zajść ten sam wypadek co przy „poczcie[11] Szuberta. Lecz jego fascynują raczej tempo, siła, a może i inne rzeczy, które odpowiadają czasowi. Możnaby się spytać, dlaczego pociąg pospieszny nie miałby odpowiadać naturze indywiduum zorganizowanego odpowiednio do czasu?

Inny przykład : ulubionym lirycznym tematem był młyn. Komponowano niezliczoną ilość wierszy, które wyciągały wszelkie możliwe konsekwencje z młyna, potoka młyńskiego, młynarza, córki młynarza i t. p. To nie przychodzi tak łatwo dzisiejszym kompozytorom. Rzadko spotkać dziś jeszcze romantyczny młyn; i nie wygodnie wypoczywa się nad potokiem pod tablicami reklamowemi. Dzisiaj młyn jest fabryką pełną szumu, tupotu i syku. Kompozytor ubiegłych czasów przeżywał młyn jako ozdobę natury, kochał nie tylko ją lecz i jej mieszkańców, którzy żyli w sposób patryjarchalny. Dzisiejszy artysta wobec młyńskiego towarzystwa akcyjnego musi wyciągnąć całkiem inne konsekwencje artystyczne, jeżeli rzetelnie czuje i uczciwie myśli. Może być, że zauważy setki ludzi, którzy muszą pracować, zobaczy nędzę i biedę; nawet miłosne uczucia i ich wyraz, inaczej brzmią na podwórzu fabrycznem, niż w naturze- I będzie się-on miał na baczności zapytać dzisiejszy potok młyński — fabryczny kanał od-

*) Pod nową muzyką rozumiemy twórczość po R.Straussie.

pływowy — dokąd tak szybko płynie, jak to uczynił Schubert przy potoku młyńskim.

Na współczesnego artystę działają zupełnie inne rzeczy, a zatem odczuwa on także całkiem inaczej. Gdy zaś inne uczucia krystalizują, to ich wyraz i muzyczne ukształtowanie staje się również innem. A konsekwentnie zmienia się wraz z odmienną wolą wyrażania się artysty, także materjał, z którego on tworzy swoje nowe kształty. Ten przebieg i jego wyniki niektórzy nazywają „nowymi“, inni „modernistycznymi“. W rzeczywistości nie są one ani „nowymi“, ani „modernistycznymi“; jedynie tylko „innymi“.

Fałszywie myśli, kto sądzi, że nowy artysta spogląda na swych muzycznych poprzedników bez szacunku i poważania. Nikt nie jest w stanie bardziej kochać mistrzów starej muzyki i nikt nie musi lepiej ich rozumieć, niż właśnie on. Ale. to ukochanie i to zrozumienie nie śmie się stać nigdy filisterskiem, przez co rozumiemy odrzucanie wszystkiego co zbacza od starej sztuki.

A dlaczego nikt nie musi jej lepiej rozumieć ?

Żaden istniejący kierunek nie zrywa nigdy absolutnie z dziełem poprzedników. Również w dziełach napiętnowanych jako „radykalne“ znajdują się zawsze jeszcze cechy wspólne ze sztuką przeszłości. Nie tylko, że często używa się form własnych (concerto grosso, fuga, suita; w operze zaś: arja i recytatyw) lecz również w poszczególnych drobnych nawet rysach wyczuć można związek z muzyką klasyczną i przedklasyczną. Z tego już można wywnioskować, że dziesiejszy artysta musi nabyć obszerne wykształcenie i dokładne zrozumienie dla dzieł swych poprzedników. Wcale jeszcze nie wystarczy tylko grać na jednym instrumencie i poznać mniej więcej sztukę przeszłości.

By módz się swobodnie poruszać we wszystkich dziedzinach swej sztuki, musi on przeżyć sam na sobie cały rozwój muzyki.

Bez względu na to, że zewnętrzna szata sztuki podlega wielkim nawet zmianom, kryterja ważne dla dzieła sztuki zostają niezmienione. W gruncie rzeczy jest to całkiem obojętnem czy chodzi o mały wodny młyn czy o młyńskie towarzystwo akcyjne ; — słuchacz ma tylko jedno ważne pytanie do rozstrzygnięcia : czy kompozytor posiada pomysły muzyczne i czy jest w stanie nadać tym muzycznym pomysłom rzeczywisty kształt ? Również całkiem obojętnem jest czy mamy do czynienia z trójdźwiękiem C-dur, czy też z jakimś nowym akordem. Rzeczą głośną jest i będzie zawsze, czy artysta umiał rzeczywiście jak najdoskonalej wyrazić, co uczuciem swem chciałby wyrazić.

Dalszym bardzo łubianym zarzutem przeciw nowej muzyce są jej komplikacje. Jak często słyszy się słowa: nową muzykę trudno zrozumieć!

Gdzie jest powód do tego ? Większość słuchaczy wierzy już z góry, że łatwiej jest uchwycić i zrozumieć kwartet Beethoyena niżeli np. utwór Strawińskiego. Dzieje się to następująco: słuchacz znajduje zawsze nawet w najbardziej skomplikowanem dziele klasyków takie miejsca, do których przyzwyczaiła go przez wieki muzyczna tradycja, i właśnie brak tych tradycyjnych zwrotów, czyni nową muzykę dla słuchacza trudną do

zrozumienia, a chociażby ona była jak najbardziej prymitywną. Pozatem wymaga on od każdego dzieła pewnego tradycyjnego brzmienia '(nazywa on to „dźwięcznością“), a brak tego zadziwia go tak bardzo. Nigdzie nie jest tak silnem skostniałe trzymanie się tradycji jak w sztuce.

Tak więc rzeczywiście odgradza muzykę starą od nowej nie kompozytor, tylko słuchacz, bo chce on zawsze to samo słyszeć, wymaga on ciągle tych samych efektów do których się przyzwyczaił. Gdyby tak kierowano się smakiem takich słuchaczy, wolno byłoby grać tylko to, co już niezliczone razy słyszeli, o ile możliwie w coraz gorszy sposób ; a dotyczy to nie tylko wrażenia muzycznego, lecz i przedmiotu muzycznego. Smutnem jest, lecz prawdziwem, że przeciętny słuchacz nie może oderwać się od „młyna“. Nie ma już „młyna“, ale on chce go ciągle na nowo słyszeć“. Gdy zaś artysta jak np. Schönberg skomponuje „Pierrot lun.aire“ to załamują ręce i powiadają: jak można coś takiego komponować. I już z góry traci wobec tego dzieła bezstronność i nieuprzedzenie. Tak również działo się początkowo z operami Straussa Ryszarda „Salome“ i „Elektra“ i niestety zawsze tak się dziać będzie tym, których genjusz zmusza wypowiedzieć pomysły własne i nowe.

Wszystkim zaś, którzy kochają muzykę i słuchają, powiadamy: nie przychodźcie na koncert tylko jako stróże starych, ukochanych przyzwyczajeń! Nie noście przy sobie probierzy piękności, które wam dyktują wartości, których w waszem sercu niema! Nie szukajcie w domu po podręcznikach czy coś „odpowiada“ regułom, lub czy akord jakiś jest od setek lat „dozwolonym!“ Jeżeli zaś słyszycie jakiś dźwięk skomplikowany, to próbujcie go zrozumieć, a nie wymyślajcie jego twórcy! Nie sądźcie, że wszyscy nowi są rewolucjonistami lub niesmacznymi figlarzami! Chcą oni tylko uprawiać muzykę i nic pozatem, podobnie jak to czynili wszyscy nasi mistrzowie, młodzi i starzy! Każdy w swoim czasie i w ramach tego czasu. Tu tkwi tajemnica nowej sztuki!

HENRYKA FLATTÓWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Ciąg dalszy.)

Gdy w r. 1843 po wystawieniu „Holendra tułacza", Ryszard Wagner został zamianowany dyrygentem opery drezdeńskiej, doszło do nieporozumień między nim a Lipińskim. Wagner uważał wprost Lipińskiego za jednego z największych swoich wrogów. Po wystawieniu Rienzkego 1842 w Dreźnie, należał Lipiński do najgorętszych entuzjastów tego dzieła, „er fand gar keinen Ausdruck stark genug für sein Entzücken" pisze o Lipińskim Ferd. Heine w liście do Ernsta z dnia 24. X. 1842 r.[9]) Źródłem osobistej niechęci Lipińskiego do Wagnera była przedewszystkiem działalność Wagnera jako dyrygenta. Lipiński zarzucał mu dowolność w interpretacji arcydzieł dramatycznych, czy to z powodu zmiany tempa, czy to z powodu poprawek w partyturach, nieodpowiadających stylowi dawniejszych oper zwłaszcza w „Armidzie" Glucka i „Euryancie" Webera.

Lipiński nie wstrzymywał się nawet od złośliwych uwag i buntował członków orkiestry przeciw Wagnerowi, znajdując poparcie głównie w osobie K. G. Reissigera[10]), poprzednika Wagnera przy pulcie dyrygenta i klarnecisty Kottego. W sprawie tej wystosował Wagner do dyrektora opery nadwornej von Lüttichau'a kilka listów, będących wymownym świadectwem nieporozumień między nim a Lipińskim. Wagner widzi w postępowaniu Lipińskiego zazdrość i być może słusznie; ogromne powodzenie, jakiem cieszył się Wagner od czasu wystawienia „Rienzkego" i „Holländra" w operze drezdeńskiej, następnie duma i ufność Wagnera w własne siły, wzbudziły zawiść Lipińskiego. Wagner wiedział o wpływie i powadze Lipińskiego w Dreźnie i starał się usprawiedliwić w listach do dyrekcji z czynionych mu zarzutów. Oto kilka wyjątków z listu do dyr. Lüttichau'a "): „. . . In der Tat, so sehr Hr. Lipiński sich den Anschein gab nur im Interesse der guten Sache zu reden, so kann ich nicht umhin zu glauben, dass er entschieden nur aus willenlos gekränkter Eitelkeit in seinem persönlichen Interesse aufgetreten ist, so geschickt er dies auch mit dem allgemeinen zu vermengen wusste". Lipiński w oczach Wagnera — to urażony w własnej ambicji intrygant; mimo to przyznaje mu Wagner nadzwyczajne zdolności i ceni go jako artystę. „. . . Wohl weiss ich jedoch, dass- auch Leute von zweifelhaftem Charakter bei ihren sonstigen ausgezeichneten Fähigkeiten, die Zierde eines Kunstinstitutes, wie das einer Kapelle sein können". Kiedy w r. 1848 Wagner dyrygował z pamięci VIII. symfonję Beethovena, wówczas Lipiński był — jak piszą „Signale für die musikalische Welt"[12]) — jego żywą partyturą. Wrogi stosunek Lipińskiego do Wagnera uległ później zmianie i przybrał mniej jaskrawe formy.

Lipiński rozwijał w Dreźnie żywą działalność nietylko jako koncertmistrz, ale i jako dyrektor muzyki kościelnej, która dzięki temu stanęła na bardzo wysokim poziomie. Obok Lipińskiego zasiadali w orkiestrze bowiem najlepsi instrumentaliści jak klarnecista Kotte, doskonały oboista Kummer i brat jego wiolonczelista Friedr. Aug. Kummer, kompozytor doskonałych etud, nadto flecista Fürstenau i waltornista Lewy. Drugim koncertmistrzem był obok Lipińskiego Franciszek Schubert, uczeń Lafonta, skrzypek, nie rozporządzający wielkim tonem; ale zato gra jego odznaczała się lekkością i elegancją. W. Każyński, którę w czasie swego pobytu w Dreźnie w r. 1844 słyszał w wykonaniu kapeli królewskiej wielką mszę Naumanna, tak o tem pisze: Wykonanie było prawdziwie mistrzowskie. Lipiński był na czele skrzypaków. Szeroki smyczek jego i ton pełen dźwięku (grand jeu), poznać można było zaraz pomiędzy tylu skrzypkami. Stary poważny styl muzyki kościelnej, mocne na mnie zrojńł wrażenie. Wyszedłem z kościoła w prawdziwem zachwyceniu! Cóż to za wyborna egzekucja, jaka precyzja i zgodność w oddaniu wszystkich odcieni."

Pamiętnik podróży W. Każyńskiego zawiera nadto cenne uwagi zarówno o stanowisku Drezna w muzyce niemieckiej jak i o poglądach estetycznych Lipińskiego i jego stosunku do ówczesnej muzyki. Słowa Lipińskiego, które przytacza W. Każyński, najtrafniej charakteryzują muzyczną kulturę Drezna: „My jedni tu w całych Niemczech, przechowaliśmy ścisłe podania o dokładnej egzekucji dzieł Bacha, Glucka, Beethovena, Haendla, Haydna i Mozarta. Tu tylko posłyszysz dobrą egzekucję tych rzeczy i powiesz wtedy, że Sasi żyją jedynie dla pielęgnowania i przechowywania zabytków dobrej muzyki . . ."

W żadnem innem mieście nie rozumiano tak, jak tutaj ducha muzyki klasycznej; orkiestra drezdeńska była jedną z najwyżej postawionych w Europie, opera miała pierwszorzędne siły wokalne, jak p. Schröder-Devrient, Tichaczek i wielu innych.

I irezdeńczycy posiadali wysoką kulturę muzyczną, która nie pozwalała im bez buntu słuchać gorszbj muzyki, zwłaszcza operowej. Kiedy w r. 1844 dawano tam po raz drugi operę Donizetti'ego „Don Pasquale" teatr był pusty, a nazajutrz w sprawozdaniu z przedstawienia czytano w dziennikach: „Wir danken der hohen Theater-Direktion für die so schnell erfolgte Wiederholung dieser Oper, aber wir bitten nicht wieder darum." Nieraz trzeba było całej powagi i wpływu Lipińskiego, ażeby zmusić orkiestrę, złożoną z samych prawie Niemców do grania oper Dionizettkego, Ricckego i Paccini'ego. „Co pomyślą o nas cudzoziemcy — mówili — gdy usłyszą, że my gramy teraz takie dziecińśtwa?"

W rozmowie z Każyńskim powiedział Lipiński: „Przywykłszy do dobrych oper kompozytorów zeszłego wieku, nie możemy już dziś smakować w Donizettim i Paccinim. Bawią te rzeczy, zajmują na chwilę, lecz nigdy nie nakarmią umysłu i serca." U Donizettkego raził go brak prawdy dramatycznej i hołdowanie upodobaniom publiczności. A publiczność ówczesna szukała w o-

---

[9]) Glasenapp „R. Wagner" T. II. str. 19.
[10]) kompozytora popularnego utworu: „Derniere pensee de Weber".
[11]) „Die Musik" 5 r. zeszyt 19.
[12]) 1848 r. 29. IV. Nr. 17.

perze tylko rozrywki i żądała nieustannych nowości; stądto kompozytor, chcąc nadążyć zapotrzebowaniu, pracował pobieżnie, posługiwał się szablonowemi środkami i powtarzał często całe fragmenty z innych swoich oper; dlatego też jedna opera była do drugiej podobna.

Zdaniem Lipińskiego obowiązkiem kompozytora jest smak publiczności kształcić i doskonalić. „Kompozytor, który się publiczności zaprzedaje, nigdy nic dla sztuki nie zrobi i dalej posunąć jej nie może.“

Opera włoska miała jednak jedną niezaprzeczoną zaletę: piękno melodji. Czarowi tej melodji uległ i Lipiński; dowodem tego są nietylko jego młodzieńcze kompozycje jak: Warjacje op. 11 na temat arji z „Cenerentoli" Rossinćego i Warjacje op. 15 na temat „Il Pirata" Belliniego, ale i kompozycje późniejsze, oparte na tematach ówczesnych oper jak:

Fantazja na temat septetu z 2 aktu „Lucii di Lamermoor" (niewydana).

Fantazja na temat arji z „Ernaniego" Verdiego op. 30.

Fantazja i Warjacje na tematy z „Hugenotów" Meyerbeera op. 26.

Fantazja op. 28 osnuta na reminiscencjach z opery „I Puritani" Bellini'ego.

(C.d.n.)

ERWIN STEIN.

Melodja w muzyce współczesnej.

„Przecież w tem nie ma ani jednej mełodji“ mówią często ludzie o współczesnej muzyce i zdaje się im, 'że. tem samem wypowiedzieli druzgocący ją sąd. Na pytanie zaś, co rozumieją pod słowem melodja, dostajemy niejasne odpowiedzi. Sens ich jest zwykle następujący: melodja jest tem, co z muzyki można sobie zapamiętać. Zaiste prymitywne zapatrywanie, które chce uczynić „zapamiętalność“ probierzem wartości dzieła sztuki. W najlepszym wypadku pamiętamy cośmy „zauważyli“; lecz nie każdy zauważa to samo, gdyż jeden słyszy lepiej drugi gorzej.

Melodja oczywiście jest czemś zupełnie innem. Melodja jest rozumnem następstwem tonów, nic pozatem. To powiada, że melodja w rzeczy samej nie jest nią dla tych, którzy jej treści nie uchwycili. Tem samem powiedzieliśmy też, że melodja odpowiednio do powagi jej treści może być pełna znaczenia lub nieznaczna. Również w muzyce współczesnej znajdują się melodje, dobre i złe, jak za wszystkich czasów, w których żyli mistrzowie i partacze.

Wewnętrzna jej prawidłowość i logika czyni treściwem następstwo tonów, czyni z niego melodję. Motyw z nielicznych tonów powtarza się, zmienia się; przyłączają się doń inne, kontrastujące, następują wzajemne kombinacje i zmiany: tak mniej więcej powstaje melodja. Jeżeli zaś jest ona wyrazem głębokiego uczucia tego, który ją napisał, wówczas zdoła ona wywołać podobne uczucia u słuchacza. Przy każdorazowem brzmieniu powstaje ona na nowo, znajduje się ona w ciągłem powstawaniu. Może właśnie wzrusza nas to w muzyce, że jednoczy ona istnienie i powstanie.

Jeżeli prawidłowość jest prostą, to melodja będzie łatwiejszą do zapamiętania. Jednakowoż — i to należy dobrze zważyć — w melodjach, które jak się zwykle mówi, łatwo wpadają w ucho, powstaje ta ich łatwa zrozumiałość zwykle nie dzięki elementom melodycznym, lecz raczej harmonicznym i rytmicznym. Harmonja powstaje, jeżeli kilka tonów równocześnie brzmi, melodja, jeżeli one po sobie następują. Następstwo tonów ma znaczenie melodyjne, następstwo akordów harmoniczne. Jeżeh kilka głosów prowadzimy równocześnie jako niezależne melodje, nazywamy to polifonią (wielogłosowość). W, polyfonicznej muzyce więc podporządkowują się akordy melodjom. W samej rzeczy powstają przez równoczesne brzmienie kilku głosów akordy. Lecz ich następstwo zależy nie od harmonicznych kryterjów, lecz tylko od ruchu głosów melodyjnych. Polyfonja jest muzycznym środkiem artystyczym o bardzo wielkiem znaczeniu. Najbardziej znanym przykładem dla niej jest forma fugi. Już w stuleciach przed Bachem istniał rozkwit wielogłosowości (Palestrina Orlando di Lasso i t. d.) a później również dość często pisano utwory w stylu polifonicznym. Dziś zdaje się jakoby na tym polu nastało odrodzenie (Reger, Schönberg).

Tak zwana muzyka homofoniczna (jednogłosowa) jak ją ogólnie reprezentują ostatnie dwa stulecia, kieruje się innemi prawami. W niej jest jedna melodja głównym głosem, inne zaś zadawalają się rolą wtóru ułożonego w akordy lub figury akordowe. Harmonję nie związane polifonją poczynają żyć samoistnie, rozwijać się według szczególnych prawideł i często okazują się silniejszemi od melodji, tak że nadają jej piętno swej logiki (w stylu polifonicznym działo się odwrotnie). Tak więc jest melodja w wielu wypadkach, — a przedewszystkiem właśnie tam, gdzie ją skreślają jako bardzo „melodyjną" opisaniem zwykłych akordów lub ich pochodu, często nie jest niczem innem jak rozłożonym akordem.

Również rytm zdoła przyczynić się do zrozumiałości melodji. Nadaje on jej nie tylko charakter, lecz też przedewszystkiem strukturę. Zaznacza interpunkcje (pauzy) łączy części przynależne we frazę i odgranicza ją od następnej. Lecz i on staje się panem melodji, gdzie jego prawidłowość silniejszą jest niż melodyjna. Taki wypadek zachodzi przy rytmach tanecznych, tam gdzie rytm przez ciągłe powtarzanie opanowuje utwór. Ale też i tam gdzie przeprowadza on budowę frazy w sposób symetryczny, t. zn. że przeciwstawia on nawzajem jakoby odpowiedniki grupy po jednym, dwa, cztery, osiem i szesnaście taktów. Gdzie rytm lub harmonja stanowią podstawę, tam melodja staje się czemś drugorzędnem.

Wróćmy do pytania: dlaczego tak trudno zauważyć i zapamiętać melodję w współczesnej mu-

zyce, to znajdziemy cały szereg powodów ku temu na podstawie powyżej wyprowadzonych spostrzeżeń. Otóż przedewszystkiem jej niezależność od harmonji. Melodja rozwija się samodzielnie, a nie kieruje się harmonicznem podłożem. To powiada dziś tak często używane słowo „linearny". Melodję prowadzi się jako linję, a nie jako górny głos harmonicznego pochodu. Linearny kontrapunkt (kontrapunktem nazywamy niezależny ruch głosów w muzyce polifonicznej; jest ten, w którym najwyższem prawem jest samodzielność głosów; natomiast w tak zwanym kontrapunkcie harmonicznym głosy są w wzajemnej zależności do tego stopnia jak wymaga tego wygląd na współbrzmienie według harmonicznego punktu widzenia. Znakomici kontrapunkciści twierdzą, że nie należy właściwie nazywać harmonicznego kontrapunktu polifonicznym.

Drugą przyczyną trudnej zrozumiałości jest brak rytmicznej symetrji. Pojedyncze frazy melodji są w budowie nierównomierne, np. po dwutaktowej następuje fraza składająca się tylko z trzech tonów, a do tej przyłącza się może tylko półtora taktowa fraza. To jest istotnie wielkiem utrudnieniem dla ucha. PonieAvaż ucho jest oddawna przyzwyczajone, że frazę uzupełnia jej powtórzenie, prosta warjacja lub odpowiednik łatwy do uchwycenia. Trafnie porównują starszą muzykę o rytmiczno symetrycznem ukształtowaniu z mową wiązaną miarą wierszową, dzisiejszą zaś z wolną prozą.

Również bardzo ważnymi dla przystępności są interwały w jakich porusza się melodja. Jak długo jest ona w jakiejś tonacji, i porusza się stopniowo w skali, jak to się dzieje po największej części w starszej muzyce, są one łatwe do uchwycenia przez nasze ucho. Natomiast już melodje Wagnera przetkane chromatyką i posługujące się często odległymi interwałami stawiały wielkie trudności w rozumieniu współczesnym. Dziś jednakowoż melodje są jeszcze bardziej skomplikowane. Częściowo nie znają już żadnej tonacji i poruszają się często skokiem w interwałach odległych niekiedy o kilka oktaw, których intonacja jest dla wykonawcy trudną, a zrozumienie dla ucha uciążliwem. Tem samem jasnem się staje, że nie dają się one, łatwo zapamiętać.

Do tego należy dodać rzadkie pojawianie się dokładnego powtórzenia melodji. Dawniej powtarzano kilkakrotnie motyw w obrębie frazy, frazę w melodji, a melodję w ramach utworu, stwarzając w ten sposób szeroką ekspozycję. Po tem wszystkiem pojawił się znak repetycji, a w końcu wedle możności jeszcze da capo. O ile ktoś poraź pierwszy nie zrozumiał, może udało mu się to za drugim razem; jeżeli nawet i wtedy nie, to prawdopodobnie za trzecim, czwartym lub piątym razem. Tyle czasu nie mamy dzisiaj. Kto nie uchwycił odrazu przez natężenie pełnej uwagi pierwszego motywu i jego rozwoju na melodję, ten będzie przeważnie bezradnym wobec dalszego ciągu tego dzieła. Gdyż ten zawiera jedynie konsekwencje poprzedzającego; przy pomocy ciągle nowych warjacji motywu powstaje melodja. Kto od samego początku w stanie byl nadążyć, ten pozna jej prawidłowość i logikę.

Łatwiej jest uchwycić jedną melodję, niżeli, kilka, które równocześnie brzmią. Dlatego nastręcza słuchaczowi wielogłosowa tkanina polifonicznej muzyki o wiele większe trudności, niż melodja z wtórem akordów. Gdzie nowoczesna muzyka jest polifoniczna, zrozumienie jej staje się właśnie dlatego trudniejszem.

Dodać należy, że nie tylko melodje, lecz także inne elementy współczesnej muzyki są wielokrotnie nowymi i niezwykłymi. Tonację często trudno poznać albo też wcale jej niema. Harmonika chętnie używa wielogłosowych dźwięków dyssonujących. Rzadko — lub tylko jeszcze w zwrotach obcych — pojawiają się znane uchu akordy, trój - dźwięki i harmonje septymowe. Także sposób instrumentowania zmienił się. Jednem słowem słuchacz staje wobec takiego ogromu nowych wrażeń, nowych dźwięków, a ich uchwycenie i rozróżnienie nie jest bynajmniej małem zadaniem.

Nie u wszystkich kompozytorów współczesnych trudności te przedstawiają się tak samo. Z powyżej wymienionych właściwości występują silniej jedne u tych, drugie u innych. Zjednoczone w najbardziej skoncentrowanej formie znajdują się u Schönberga, którego późniejsze dzieła stawiają słuchowi i muzycznemu zrozumieniu najwyższe wymagania. Przeważna część innych kompozytorów posługuje się prostszym układem, ułatwiają zrozumienie przez rytmiczne powtórki lub trzymają się ściśle jednej tonacji. Pod wpływem Strawińskiego odgrywa ostatnio rytm w wielu kompozycjach wybitną rolę, usuwając w cień melodję. Tańce dzisiejsze — foxtrptt, shimmy, — jakoteż „jazz" wywierają fascynujące działanie na szeroką masę, lecz również znaczny wpływ na poważną muzykę. Bezcelowem jest przesadne odrzucanie takich kompozycji. Często już wtargnęły do poważnej sztuki elementy obcej muzyki ludowej, (a taką jest też i ,,jazz"). Przypominamy jedynie dla przykładu węgierski czardasz. Doświadczenie poucza, że te dzieła są bardziej przystępne dla publiczności, w których sam rytm stanowi siłę popędową, niżeli inne, chociażby i w nich dosyć było dyssonansów i osobliwych dźwięków. Należy się nawet spodziewać, że przez ich łatwiejszą zrozumiałość, ucho przyzwyczai się do nowych akordów i stanie się zdolniejszem do przyjmowania również muzyki bardziej skomplikowanej.

Pozostaje pozatem wypróbowany środek temu, który chce przeżyć dzisiejszą twórczość muzyczną, sztukę swego czasu: częstokrotne słuchanie. Wówczas pojmie zalety tej muzyki i potrafi odróżnić złe od dobrego. Wtedy spotrzeże także jej melodje, a gdy usłyszy je często, zdoła je też zapamiętać! I uderzy go to, że znajdują się między niemi także bardzo piękne.

PROF. DR. JOŻEF KOFFLER.

Historja muzyRi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Okres społeczeństwa mieszczańskiego, który nastąpił po epoce stpjącej pod egidą dworów, miał swoje zaczątki w operze, jako formie wymagającej całej masy słuchaczów, ale zarazem odpowiadającej jej artystycznemu smakowi i wymogom. Tłum domagał się coraz bardziej opery i wypełniał jej przedstawienia. Gdzie zaś na dworze teatry nie mogły nadążyć lub podołać, jak najpierw w Wenecji, tam prywatni przedsiębiorcy zakładali teatry operowe, które przynosiły im bardzo wielkie zyski. Wspomniana już opera hamburska zawdzięczała swe powstanie energji kilku radców. Obok tej gałęzi sztuki pielęgnowano szczególnie w Niemczech muzykę kameralną w t. zw. „collegia musica“ (czyt. kollegja muzika), na wzór których Flugo Riemann, jeden z najwybitniejszych i najgenjalniejszych teoretyków ubiegłej epoki, założył przy uniwersytecie w Lipsku Collegium, a za jego przykładem i inne uniwersytety. Są to wieczory poświęcone wykonaniu muzyki historycznej.

Kompozytorami muzyki organowej i pierwszych utworów fortepianowych byli głównie organiści. Niemcy stają się' teraz środowiskiem głównego rozwoju muzyki. Podobnie jak się Niemcy przy pomocy protestantyzmu uwolniły z więzów włoskich, kościoła rzymskiego, podobnie też uczyniły w muzyce. Nie jest to wcale przypadkiem, że właśnie Marcin Luther, który tłumaczeniem biblji na język niemiecki poniekąd stworzył go dopiero, żywo bardzo interesował się początkami kościelnej muzyki protestanckiej i pomagał w stworzeniu nowego protestanckiego chorału. Włoska monodja staje się chorałem, a ten niezmienną melodją zasadniczą w muzyce kościelnej, podobnie jak przedtem w starochrześcijańskim kościele hymny i t. p. odgry.wały autoratywną rolę. Podobnie jak we florentyńskiej monodji umieszczano melodję w najwyższym głosie, a zarazem przyjęto z epoki florentyńskiej generał-bas. Otóż: z dalszym rozwojem chorał objął podobną rolę jak przedtem melodje hymnów: stał się „wielkością stałą“ cantus firmus, na około którego rozwijały i układały się najrozmaitsze twory melodyjne, podobnie jak w chemji wokół rdzenia stałego tworzą się kryształy. Lecz jeszcze pod innym względem można porównać ten nowy chorał, naśladujący monodję florentyńską z jednej strony, a opierający się z drugiej strony na istniejących już pieśniach ludowych, z starochrześcijańskiemi hymnami: również chorały rozszerzano przez rzucanie mówionych słów między używanymi akordami, a więc przez recytatywy i śpiewane liryczne części (arioso) i stworzono w ten sposób podstawę tekstową dla nowej kantaty.

Henrici w Lipsku dostarczał swemu przyjacielowi Bachowi niezliczonej ilości tekstów do kantat, a podpisywał je poetyckiem swem nazwiskiem Picander. W ten sposób użyto dla kościelnej muzyki wszystkich zdobyczy opery: monodję, generał-bas, recytatyw i arję. Do tego należy zaliczyć dramatyczne ukształtowanie zdarzeń religijnych: cztery pasje Chrystusa, to znaczy opowiadania ewangelistów o jego żywocie i umieraniu, które Fl. Schütz poraź pierwszy próbował muzycznie oddać: następnie misterja i oratorja, obok nich zaś duchowną operę: Bach i Ffändel są głównymi filarami tej niemieckiej sztuki, której pochodzenie z włoskiej muzyki staje się już jasnem, gdy się zważy, że Fländel wielką część swego życia przepędził we Włoszech, a Bach ciągle zajmował się opracowaniem włoskiej literatury muzycznej. Otóż: bez wątpienia obydwaj mistrze przejęli już gotowe formy i gatunki z włoskiej sztuki muzycznej, lecz przetworzyli je niezależnie i w ten sposób powstały piękniejsze i czyściejsze arcydzieła, niż we włoskiej sztuce. To odnosi się przedewszystkiem do oratorjum Fländla i do kantat Bacha, które można nazwać oratorjum w małych ramach. W końcu pobudził nowostworzony chorał niemiecki, podobnie jak w starochrześcijańskiej epoce, muzykę organową, która w arcydziełach Bacha osiągnęła szczyt, do dziś nieprzekroczony.

Ten sam nowy chorał stworzył gałąź boczną: pieśń świecką. Pieśń ta była atoli zawsze jeszcze w silnej zależności od chorału. A była to poniekąd wina czasu. Trzydziestoletnia wojna zniszczyła Niemcy, dlatego też nie pora była na prawdziwą radość i używanie życia; zamiast tego znajdujemy pobożność i filozoficzne rozmyślania. Brak tej epoce w Niemczech cech indywidualnych; pojedyńczy nie ma odwagi i szuka podpory w społeczeństwie mieszczańskiem, które odczuwało równocześnie religijnie i świecko, nie zdając sobie może nawet sprawy z tej mieszaniny. Typowemi są dlatego też dla muzyki tej epoki tłumione barwy, opanowane uczucia i namiętności, i jest bardzo trudno nam wżyć się w te nastroje, które pokrewne są „apollińskim“ okresu grecko-klasycznego. Byłoby natomiast całkiem fałszywem, gdybyśmy uważali i osądzili sztukę ową za „zimną i suchą", jak to się dziś często jeszcze dzieje nawet wobec arcydzieł Bacha. Po śmierci twórcy popadły one w całkowite zapomnienie, z którego wydobył je dopiero Mendelssohn, podobnie jak Wagner musiał do nowego życia pobudzić dziewiątą symfonję Beethovena. Dziś jeszcze znamy bardzo mało „duszę" Bacha, ograniczamy się za wiele na bezmyślne powtarzanie ciągle tych samych dzieł (z pasją Mateusza na czele), tam gdzie przecie do wyboru mamy setki innych jego arcydzieł. Nie wolno zapominać, że właśnie całkiem wielcy w królestwie sztuki zasługują na nasze zainteresowanie, ponieważ nie dają się sprowadzić do szematu, a styl ich nie odpowiada żadnym hasłom. Wielkość ich bowiem polega właśnie na tem, że są wyżsi ponad czas. Umieszczenie ich w jakiejś epoce, które tak łatwo daje się przeprowadzić u kompozytorów drugorzędnych, tu nie udaje się nam wcale. Orlando Lasso i Palestriną patrzą, jak wieloobliczy bóg Janus, zarówno w przeszłość jak i w przyszłość, budują pomost między surowością starokościelną a nowotworzącą się. radością zmysłów w muzykalnej sztuce ozdobniczej; podo-

bnie sprawa się ma z Bachem i Händlem, a podobnie też z Beethovenem, który jednoczy klasycyzm z romantyzmem. To utrudnia jasne uporządkowanie historji muzyki, że zjawiska ważne z punktu rozwoju nie pokrywają się z historją życia wielkich kompozytorów, raczej krzyżują się.

Ci całkiem wielcy jednoczą w sobie wszystkie promienie sztuki, bez względu na czas i kraj, z którego pochodzą. Wielkość ich w pierwszym rzędzie nie polega wcale na wynajdywaniu czegoś nowego, lecz na wydoskonaleniu tego, co ubiegła i Współczesna epoka nagromadziła. To odnosi się nawet do materjału muzycznego: do motywów i melodji, które często z rąk wynalazcy przeszły w ręce genjusza i tu dopiero otrzymały odpowiednią formę wyrazu. Właśnie czas Bacha poniekąd udowodnił, że sztuka polega na umiejętności, na kształtowaniu materjału, nie zaś na jego wynajdywaniu.

Ta dygresja była potrzebną, by wykazać, że epoka muzyki „mieszczańskiej* zasługuje na naszą baczną uwagę, i że jesteśmy jeszcze bardzo dalecy od jej zrozumienia. Przedkłada nam się ciągle te same utwory Händla i Bacha. Mnóstwo dzieł z owych czasów znamy tylko w opracowaniach wirtuozów skrzypcowych i fortepianowych. Nie mówię już o strasznej melodji Gounoda do pierwszego preludjum z Bacha „Wohltempiertes Klavier"; jest to hańba nie do zmycia. Jak wielkiem jest znaczenie muzyki tej epoki wywnioskować można z zachwytu Beethovena, który ciągle studjował Händla i Bacha; Schumann zaś polecał wszystkim uczniom ciągle grać dzieła Bacha; jeden zaś z największych naszych kompozytorów Max Reger nawiązał wprost do muzyki Bacha.

Na czem więc polega, znaczenie tej muzyki?

Powiedzieliśmy już, że przejęła i zabsorbowała stylistyczne wyniki dworskiego włoskiego renesansu. Rozwinęła je ona do najwyższego rozkwitu i przygotowała tem samem prowodyrstwo Niemiec w dziedzinie muzycznej. Renesans zdobył swobodę górnego głosu, po za tem na wzór tego głosu górnego niezależność innych głosów (Okeghem), co się głównie objawiało w technice kanonicznej i imitacyjnej. Te dwie zdobyczy: swobodę górnego głosu z podłożonym basem jako wyraziciela każdorazowego akordu i suwerenną niezależność rozwoju wielu głosów równocześnie, polifonję, połączył Bach i udoskonalił obydwie. Mowę (recytatyw) i śpiew (arja) ukształtował on do ostatnich możliwości. Händel dążył po tej samej drodze i zdobył sobie uznanie wcześniej niż Bach, ponieważ jego mowa muzyczna była przystępniejsza i dźwięczniejsza przez serdeczniejszy stosunek do włoskiej sztuki. Jego sztuka przemawiała wskutek tego do mas i wykształcił on odpowiednie formy: oratorjum i operę duchowną, natomiast siła Bacha leży w muzyce kameralnej, organowej i kantacie.

Händla droga wiodła z opery włoskiej i dlatego podkreślał on silnie elementy dramatyczne w operze, wskutek czego one nadają się do scenicznego wystawienia, co też wielokrotnie z powodzeniem próbowano. Wyklucza on ze swych oratorjów wszystkie partje niedramatyczne, a więc liryczne arje, epickie opowiadania i filozoficzne rozważania i wiąże jedynie efektowne dramatyczne obrazy. Natomiast droga Bacha wiodła z chorału — który wprawdzie był naśladownictwem włoskiej monodji — lecz w rezultacie był niejako wskrzeszeniem starochrześcijańskich hymnów. Jego oratorja, pasje i kantaty obracają się więc bardziej wokół kontemplacji, lirycznych rozważań i opowiadań, a chorał odgrywa wśród monodycznych arji i imitatorskich śpiewów chórowych ważną rolę. Obok generał-basu, który tylko zaznaczał niejako akordy, wykształca Bach wedle wzoru włoskiego basso continuo, do którego wykonania używa on cembala, organów i orkiestry. Był on więc powołanym wpłynąć bardzo silnie i dodatnio na rozwój orkiestry i przygotować późniejsze jej udoskonalenie, gdy natomiast przeciwnie Händel nie potrzebował bogatych cieniowań kolorystycznych dla swoich masowych efektów, swego stylu al fresco. Najrozmaitsze próby przeinstrumentowania partytur Bacha i Händla należy potępić, mimo że tak genjalni muzycy je wykonywali jak Mozart i Robert Franz. (C. d. n.)

PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Poglądy i prądy...

(Ciąg dalszy.)

Schönberg tymczasem w otoczeniu swoich uczniów (np. Berga, Weberna, Wellesza, Piska) dąży naprzód, nie bacząc na miotane szyderstwa, pracuje teoretycznie, budując na podstawie nowej swojej harmonji gmach nowoczesnej estetyki; pracuje praktycznie jako kompozytor (np. Gurrelieder, Kammersymphonie, Verklarte Nacht, Pelleas und Melisande; Pierrot lunaire, Erwartung) i wreszcie jako kapelmistrz. Zwolennicy tej nowej sztuki, zorganizowani około czasopisma „Musikblätter des Anbruchs* wiodącego żywot 9 lat, propagują w artykułach, ulotkach, broszurach i kompozycjach kuit nowej estdftyki. Niemniej miesięcznik: „Pult und Taktstock* w sojuszu z tamtem pismem pozostaje i szerzy nowoczesne poglądy i idee Schönberga.

1) Najsilniejszą cechą owej szkoły „bezprogramowej" jest radykalizm formy: znika więc przejrzysta budowa utworu, niema tam tematu, okresów, symetrji w budowie, kadency, nie ma tej zwartej "całości, do jakiej nasze ucho dotąd nawykło.

2) Drugą cechą jest atonalność: niema tam ani durowej ani molowej tonacji (w pierwszych utworach jeszcze uwzględnia tryby tonacyjne). Utwory w tonacjach są zdaniem wiedeńskich modernistów przeżytkiem tradycji. Moll i dur — są uprzywilejowaniem dwóch tonacyj kościelnych i opierają się na stałych schematach (Dur: 1U/$_2$ 11 U/s. Moll: U/s 111U/$_2$), ale równie dobrze możnaby sobie utworzyć inną tonację wedle innego schematu, bo i dotychczasowe nie są niczem na-

turalnem, lecz tworem sztucznym. Wyszedłszy z chromatyki krańcowej: „Tristana i Izoldy" Wagnera, snuli wiedeńscy teoretycy dalsze kombinacje i zrozumieli, że na tej drodze wyczerpano wszystko i Schönberg oparł swoje melodje na skali 12 półtonów uzyskując w ten sposób nieprzebrane mnóstwo (około 480 miljonów możliwych kombinacyj harmonicznych) nowych, świeżych, nieznanych dotąd akordów.

3) Dotychczas muzyka opierała się harmonicznie na rtrójdźwięku, a dyssonans był czynnikiem przejściowym, raczej przypadkowym, o charakterze czegoś niestałego, niespokojnego, bieżącego i jako taki dążył do więcej lub mniej gładkiego rozwiązania. Schönberg przyznał w muzyce równy byt dyssonansowi z konsonansem, a wychodząc z założenia, że konsonans się przeżył, gdy dyssonans jest czynnikiem świeżym, wykluczył konsonans zupełnie z muzyki i oparł swą meiodykę na samych dyssonansach.

Oddźwięki jego działalności i tak modnego ekspressjonizmu (jakkolwiek sam Schönberg zalicza się do krańcowych impressjonistów), dochodzą do nas i nasze pisma perjodyczne muzyczne wypowiedziały się o tym kierunku — np. Lwowskie wiadom. muz. i lit. w art. Liny Sieradzkiej p. t.: „Z walk o muzykę modernistyczną na terenie Wiednia" (Nr. 6 25/3 1926) zaczerpniętym z Musikblätter — Dr. Sew. Barbaga w art.: „Semper idem" (Nr. 8 25/5 1926), gdzie autor widzi te same przejawy, perjodycznie się powtarzające w dziejach, i stan dzisiejszego muzyki uzasadnia jako konsekwentny i konieczny wynik poprzedniego rozwoju.

W Rytmie Nr. 2 z 1922 3/12 Dr. Br. Wójcikówna w art.: „Z zagadnień systematyki harmonicznej współczesnej — mówi o monizmie harmon. Schönberga wzgl. o jego teorji systemu kwartowego; w Nr. 13 z paźdz. 1924 Jul. Wolfson, składając sprawozdanie o „festiyalu muzyczno - teatralnym we Wiedniu", mówi jak o sensacji dnia, o wykonaniu „Szczęśliwej ręki" Schönberga i charakteryzuje ten „jaskrawo modernistyczny" utwór.

W wiadomościach muzycznych warszawskich z r. 1925 w Nr. 5—6 Jan Koral w art.: „Na marginesie nowej muzyki" omawia jasno współczesną muzykę, a zwłaszcza w II części tych rozmyślań w Nr. 8 dość szczegółowo porusza ekspress j"onizm Schönberga, jako spekulacje teoretyczną, zimną, bez udziału uczucia. Artykuł ten ponadto jeszcze zasługuje na uwagę, bo tu autor równocześnie podaje rozbiór pierwszej w Polsce książki, sumiennie i przystępnie opracowanej przez dra Leona Popławskiego p. t.: „Torami nowej muzyki". Lwów 1r 25, w której tenże autor sprecyzował teorje muzyczno-estetyczne od materjalizmu Kanta począwszy, aż do współczesnych teoryj atonalności ekspressjonistów niemieckich — tak, że czytelnik polski ma nareszcie sposobność poznania w języku ojczystym głównych teoryj muzycznych nowszych czasów. Natomiast L. M. Rogowski w tymże czasopiśmie w Nr. 1 z kwietnia 1925, patrzy bardzo sceptycznie na „Bezdroża i drogi muzyki współczesnej" i o ile uznaje twórczość Strawińskiego, Honnegera, Ravela, Bartoka genjalnie operujących frytmem, 0 tyle potępia arytmiczne spekulacje mózgowe modernistów, a więc: Schönbergowców wraz z ich „upiornością brzmień i krzykliwością i perfidją reklamy".

Gazeta muzyczna, która we Lwowie pod redakcją St. Niewiadomskiego wychodziła od 1/10 1918 do 1/12 1920 dość nie przychylne zajęła stanowisko wobec dzisiejszego modernizmu. W Nr. 2 prof. Dr. Jachimecki, omawiając „stan muzyki dzisiejszej", a więc dążenia młodszych kompozytorów do wywrócenia praw dotychczasowej estetyki, potępia anarchizm Schönberga, jako „objaw chorobliwego zboczenia" i konstatuje, że te innowacje, widoczne poza Wiedniem i w innych krajach Europy (Skrjabin, Bartok, Blanchet, Strawiński itp.), są raczej „świadectwem schyłku epoki, niż świtem nowej".

Nie inaczej spogląda Niewiadomski na współczesne prądy muz. w Nr. 11—12 z marca 1920 r.: „Ars nova" — zdaniem jego — to bezrząd i bezład, i „wyzwolenie się z więzów dawnego stylu" 1 co najgorsza, nie ma ustalonego programu i szuka wśród chaosu nowych dróg.

Dr. Reiss zwraca uwagę w tym samym zeszycie na: „przełom w muzyce współczesnej" i charakteryzuje szczegółowo dzisiejszą twórczość, w której przebija się krańcowy indywidualizm i wyzwolenie z wszelkich prawideł.

Skolimowski w art.: „Szymanowski i nowa muzyka", kreśli te nowoczesne prądy z Debussym, Skrjabinem i Schoñbergiem na czele i owe gorączkowe szukanie nowego wyrazu melodycznego wśród nowej atmosfery harmonicznej. Omawiając twórczość Szymanowskiego, nabiera przekonania, że nie jest on „poszukiwaczem celu, który się odgaduje, ale świadomym i pełnym wyrazicielem kierunku nowego, a dalej powiada: „Ciasne horyzonty, maniactwa i maniery, eksperymentalne wyrachowania różnych Busonistów i Schönbergowców nie zasłaniają mu wzroku, ani nie sprowadzają" na bezdroża.

Wreszcie w Nr. 19 i 20 z lipca 1920 B. Szarlitt w art.: „Ostatnia fala", uważa Schönberga za godnego następcę Straussa i Mahlera. Schönberg bowiem radykalizuje wszelki postęp, a „jako muzyk - malarz - literat - filozof wyzwala muzykę z wszelkich pęt, aby odtworzyć pierwowzory tj. przeżycia wewnętrzne"; zdaniem autora jest „bezdennie trywjalny i mimo wszelkiej obrzydliwości nawskroś sentymentalny". Koniec artykułu brzmi: „Bełkotanie schönbergowskie to tylko sadzenie się na griegowski styl wielkowężny, to podążanie po drodze, która podobno wiedzie do całkowitego zaniku, do „ostatniej fali" tonów...

„Muzyka" warszawska, dzierżąca pod redakcją M. Glińskiego prym wśród obecnych czasopism muzycznych w Polsce i mająca i zagranicą należny rozgłos ze względu na swój kontakt z kulturą europejską, interesuje się żywo problemami ostatnimi w dziedzinie muzyki To też kilkakrotnie poruszano tu kwestje związane z modernizmem wiedeńskim, a nawet sam Schönberg przemawiał na łamach tego miesięcznika.

Tyle pobieżnych informacyj o Schönbergu, do którego szczegółowego omówienia jeszcze wrócić pragnę...

Franciszek Liszt. (Ciąg dalszy.)

Siedem więc lat tryumfów i hołdów, których wyliczanie może nam się dziś zdawać tylko wyliczaniem obrazów snutych przez bujną fantazję, miał Liszt po za sobą. Tylko jednego Liszta życiopisy podają obrazy jak: witanie mistrza w miastach, do których zjeżdżał, przez młode dziewczęta w bieli, sypiące mu kwiaty pod nogi, obrazy, jak wyprzęganie koni z powozu, wypuszczanie w powietrze w chwili jego przyjazdu setek gołębi, strojenie girlandami żywych kwiatów fortepianu, na którym miał grać, po za tem sztab kobiet, wielbicielek jego muzy, zdążających za nim z miasta do miasta.

Przesycony był Liszt tem wszystkiem i już w r. 1846 oświadczył w liście do arcyksięcia Karola Weimarskiego, że zamyśla zerwać z życiem lalki koncertowej. Uskutecznił to w rok później. Lecz w tej decydującej chwili opatrzność zesłała mu kobietę, która miała być jego aniołem stróżem, jego natchnieniem. Była nią Polka Karolina z Iwanowskich księżna Wittgensteinowa. Na jednym z koncertów w Kijowie zobaczyła go — rzucił na nią czar — opuściła męża, bogactwa, przepychy — wzięła jedyną córkę i poszła za nim. Swój majątek z posagu wieś Woronince sprzedała za miljon rubli, by módz prócz silnej podpory moralnej być i podporą materjalną tego nadczłowieka. Była to zresztą kobieta wyjątkowa — jedna z najznamienitszych kobiet XIX stulecia. Obdarzona wyjątkowemi talentami, wybitna literatka i mistycznie usposobiona autorka dzieł religijno-filozoficznych, n..p. „Chrześcijanizm i Buddaizm", „Religja a świat" i innych.

W Weimarze osiedli więc na długie lata, lata najpłodniejsze w życiu Liszta. Tu stworzył Liszt wiele: 12 „poematów symfonicznych", 2 symfonję „Faust" — „Dante". Tu też przeważnie pracował jako literat przy pomocy swojego dobrego ducha. A pod tchnieniem pieczołowitej miłości księżnej, tworzył Liszt wiele. Lecz,fatum zazdrosne o szczęście gotowało cios dla obojga. Księżna i Liszt pragnęli połączyć się węzłem małżeńskim. Księżna wszczęła odpowiednie przed konsystorzem kosztowne starania. Konsystorz w Petersburgu przychylił się do jej wniosków i uwzględniając warunki, wśród których wyszła zamąż przed laty jako młode dziewczę, zmuszane przez ojca, unieważnił małżeństwo, lecz nuncjusz papieski Monsignore di Lucco podniósł sprzeciw — wtedy to księżna udała się do Rzymu i tu udało się księżnej uzyskać zatwierdzenie orzeczenia petersburskiego przez radę kardynałów, a w dniu 20 sierpnia 1860 ojciec św. Pius IX dał swoją sankcję. Ślub miał się odbyć w Rzymie w kościele San Carlo al Corso. Dosłownie w przeddzień ślubu ojciec św. na skutek starań jednego z krewnych księżnej, kazał ślub odroczyć i przedłożyć sobie na nowo całą sprawę.

To to 'głębi wstrząsnęło obojgiem dobranych ludzi — zrezygnowali z postanowienia połączenia się ślubami. — Zamieszkali obecnie w Rzymie. Dotychczas w Weimarze księżna wierzyła, że opatrzność przeznaczyła ją do odebrania decydującej roli w życiu Liszta — tu w Rzymie zaczęła wierzyć, że powołała ją opatrzność do misji kościelnej. Oddała się cała dla służby Kościoła. To miało fatalne następstwa u Liszta. Powzięty jeszcze w Paryżu zamiar poświęcenia się stanowi duchownemu dojrzał teraz w całej pełni i dnia 25 sierpnia 1865 r. w kaplicy watykańskiej od kardynała Hohenlohe przyjął niższe święcenia kapłańskie.

Ztąd błędne o Liszcie mniemanie, że był księdzem, mniemanie to podtrzymują liczne jego fotografje w szatach duchownych. Liszt kapłanem nie był, bo ślubów kapłańskich nie składał, a święcenia, które przyjął, były tylko związane z obowiązkami pewnemi, jak noszenie sukni duchownej, słuchanie codziennie mszy św. i czytanie brewiarza — nie nakładały jednak na Liszta obowiązków zrywania z dotychczasowem życiem artysty. Wyjaśniam to dlatego, że ludzie wrogo usposobieni dla duchowieństwa a nawet kościoła katolickiego, z tego jedynego możę przykładu z życia człowieka tak wyjątkowego, jakim był Liszt, kują nie. zbite dowody dla swoich celowych twierdzeń. Były i inne ważne powody przyjęcia święceń. Liszt, który ciałem i duszą oddany był swojej sztuce, postanowił zreformować upadajaca w tym czasie w Rzymie muzykę kościelną. I to postanowienie było jednym z powodów przyjęcia przez Liszta niższych święceń.

Muzykę kościelną mógł tylko zreformować, stojąc na stanowisku kapelmistrza sykstyńskiej kaplicy. a na stanowisko to dostać się mógł tylko jako osoba duchowna — usunął więc przeszkodę, stojącą na drodze do zrealizowania jego zamiarów. Jakkolwiek wyraźnej odmowy ze strony Watykanu nie było — nie okazywał jednak Watykan zbyt wielkiego pośpiechu i chęci w powierzeniu funkcji kapelmistrza Lisztowi.

Rzym nie był dojrzały do zamiarów Liszta.

W samotności i opuszczeniu żył Liszt teraz — lecz tworzył. Orator ja „Elżbieta", „Chrystus", fragment oratorjum „Św. Stanisław", węgierska msza koronacyjna, requiem na chóry męskie, msza chóralna, hymn św. Franciszka do słońca, psalmy i liczne utwory kościelne w Rzymie powstały. Wyjeżdżał Liszt często do Weimaru, do Budapesztu, gdzie nawet kilką miesięcy przepędził. Jeżeli był obecny w Rzymie, codziennie odwiedzał księżnę Wittgensteinową, która przez 27 lat Rzymu a w ostatnich dniach życia nawet progu mieszkania swego opuszczać nie chciała, oddana pracy dla dobra Kościoła. Liszt, oddany pracy kompozytorskiej i kapelmistrzdwskiej — bez ojczyzny, bez własnego ogniska domowego, dzieląc swoje obowiązki pomiędzy Rzym, Weimar, Budapeszt, Londyn i Paryż — został odwołany z tego świata dnia .31 lipca 1886 r. — w 75 roku życia.

Zycie swoje poświęcił sztuce. Dzięki jemu dowiedział się świat, że wogóle Szubert żył między ludźmi — on też dopomógł swemu szczeremu przyjacielowi a później zięciowi Wagnerowi do zrealizowania jego rewolucyjnych na polu muzyki zamiarów.

Z prac literackich dla nas najważniejszy jest przez Liszta napisany życiorys naszego Chopina, jedyne źródłowe dzieło, dotyczące tego muzyka—marzyciela. Następnie pisał Liszt o Paganinim, o operze od Glucka do Bellińego, o Wagnerze, o Berliozie i jego symfonji „Harold w Italji" i o muzyce cyganów.

Elewi orkiestr wojskowych.

(Ciąg dalszy).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że stan ten musi zniknąć, że orkiestry wojskowe o ile w przyszłości mają swoje zadanie dobrze wypełniać, muszą otrzymać dobrze przysposobione rezerwy podoficerskie. Życie cywilne jednak rezerw tych nieprzygotuje. O ile bowiem szkoły muzyczne w kraju mogą przygotować — bardzo znikomy procent orkiestrantów — grających na instrumentach smyczkowych, o tyle o grajkach na instrumentach dętych niema wprost mowy. W dzisiejszym stanie rzeczy, są więc orkiestry wojskowe zdane na swoich elewów i na ten też bardzo nieznaczny zapas rekrutów, odbywających służbę obowiązkową, którzy przychodzą z orkiestr cywilnych: parafjalnych, straży pożarnej, etc. Musimy więc zaradzić w sposób inny. A tym jest jedynie i wyłącznie stworzenie wojskowej szkoły muzycznej, któraby kształciła młodzież, chcącą się muzyce poświęcić wyłącznie dla celów wojskowych.

Nie jest to myśl nowa. Była ona przedmiotem dłuższych i poważnych rozważań w M. Spr. Wojsk, w latach 1919 — 1922. Szereg projektów (prof. Konopaska, prof. Tymienieckiego, kapt. L. Knysaka) rozpatrywano na komisjach. Była tak dalece sprawa ta posunięta, że aż do najdrobniejszych szczegółów opracowana, powierzona została do ostatecznego zrealizowania kapelmistrzowi, porucznikowi Eugenjuszowi Dawidowiczowi, który w tym celu został przeniesiony z Krakowa do M. S. Wojsk, do Warszawy. Gorącym orędownikiem, nie wahającym się przed formalną walką o stworzenie tej szltoły, był ówczesny referent muzyczny nrzy M S. Wojsk, kapitan Stefan Lidzki-Sledziński. Niestety, w ostatniej chwili, niemal w przeddzień otwarcia szkoły, zwyciężyły względy budżetowe i sprawa doznała zwłoki do dzisiaj.

Wskrzeszam ją na nowo. A robię to w tej myśli, że ogół P.P. kapelmistrzów i orkiestrantów wojskowych sprawie szczerze przyklaśnie.

Zanim podam swój pogląd na organizację wojskowej szkoły muzycznej dla zapoznania czytelnika ze sprawą, ogłaszam projekty: Prof. Konopaska, prof. Tymienieckiego i kapitana L. Knysaka, nie wdając się bynajmniej w krytykę tych projektów.

1. ProieKt profesora KonopasHa.[1])

Projekt organizacji szkół muzyczno-wojskowych.

Sprawa wprowadzenia okiestr wojskowych i ich kierowników do ogólnej organizacji wojskowej jest i będzie zagadnieniem doniosłego znaczenia i dlatego podlec powinna energicznemu przekształceniu. Ludzie niefachowi mogą bezwiednie postawić tę sprawę w samem jej założeniu na faszywym gruncie, podczas kiedy wczesne ujęcie jej w organizację, opartą na znawstwie rzeczowem i na doświadczeniu, może jej nadać znaczenie właściwe.

Należałoby przeto, usystematyzować dział orkiestr wojskowych, dziś będący w zupełnej atonizacji i stopniowo w punktach ważniejszych kraju wprowadzać szkoły przygotowawcze, tworząc do rozpoczęcia tych zadań Sekcję muzyczną przy Ministerstwie Wojny. Zadaniem Sekcji byłoby energiczne ujęcie w karby dzisiejszych kierowników wojskowych orkiestr, jak i wolentarjuszów grających, przy powołaniu do tej pracy jednostki fachowej, pedagogicznie przygotowanej posiadającej specjalne wykształcenie i doświadczenie, uprawniające ją do objęcia stanowiska tak ważnego zaszczytnego i dające możność sprostania zadaniu wcale niełatwemu.

Rekrut lub ochotnik przedstawiają pod wielu względami niepożądany materjał na orkiestrowiczów wojskowych. Uwagi moje pod tym względem są następujące:

a) Rekrut lub ochotnik n i e p r z y g o t o w a n i są już za starzy do uczenia się muzyki. Służba wojskowa, obowiązkowa, gdyby trwała nawet lat 5, nie pozwoli na korzystanie z nich, jako muzykantów, dłużej niż przez 2 albo 3 lata (przy krótko terminowej służbie jeszcze mniej) gdyż do kompletu nadają się oni zaledwie po nauce co najmniej dwuletniej i to tylko do wykonywania utworów najłatwiejszych.

Armja traci w takim rekrucie człowieka zdolnego fizycznie do dźwigania obowiązków żołnierza frontowego, żywi go, odziewa przez cały czas służby, nie mając z niego żadnego prawie pożytku.

Rekrut taki również, oprócz straty lat najlepszych w życiu, niczego właściwie nie osiąga, po powrocie do domu nie przygotowany należycie, i o muzyce rychło zapomni. Staje mu się krzywda niczem niepowetowana.

b) Muzykanci najęci nie przedstawiają zupełnie (z bardzo małemi wyjątkami) materjału pożądanego dla orkiestr wojskowych. Są to najczęściej ludzie zdeterminowani, wprowadzający demoralizację i zamęt, którym nawet często dezercja nie jest obcą. ludzie którym w m u n d u r a c h w o j s k o w y c h wolno wygrywać „wesołe kawałki“j w miejscach publicznych, rozmarzonym słuchaczom siedzącym przy piwie. Atmosfera taka nie może wpływać dodatnio ani na kierownika, w takich wypadkach najwięcej zainteresowanego, ani też na jego podwładnych. Zarobek stąd dla nich płynący w żadnym razie nie może być równoważnikiem strat moralnych tych ludzi.

To zło przyjęte razem z ludźmi z obcych armji tkwić prawdopodobnie będzie aż do czasu otrzymania wykwalifikowanych sił z kadrów nowo wytworzonych przez Ministerjum Wojny, zasilających pułkowe orkiestry.

c) Brak odpowiednio urządzonych specjalnych szkół dla kapelmistrzów wojskowych jest powodem że nie jeden bardzo utalentowany materjał na kapelmistrza marnieje; brak ten jest także przyczyną ogólnego lekceważenia branży muzyc?no-wojskowej, pozbawionej opieki poważnej. Dzisiejsi kapelmistrze, rekrutowani najczęściej z byłych orkiestrowiczów, cywilnych, czy też wojskowych, zdobywać muszą nieraz przez cały szereg lat rutynę usilną pracą w pułku, rutynę nie opartą na wykształceniu a więc powierzchowną płytką. Talent, a szczególnie zamiłowanie, zawsze swoje zrobią, jeśli się trafi człowiek ambitny, szczerze oddany swemu zawodowi; natomiast mniej ambitny o średnich zdolnościach, co najczęściej się trafia, pokonać

[1]) Projekt pisany przed 9 laty — dlatego wiele rzeczy nie odnosi się do dni dzisiejszych. P. R.

trudności nie umie, musi się przeto uciekać do l a w i r o w a n i a i schlebiania, o gruntowość rzeczy samej mniej dbając.

O trzeciej kategorji kapelmistrzów, wobec przytoczonych uwag, najmniej można powiedzieć, bowiem prawie się nie nadają do podporządkowania.

W konkluzji powyższych trzech punktów wysnuć można wniosek, że tworzeniem różnych szkół wojskowych należałoby jednocześnie zająć się wychowaniem chłopców na przyszłych żołnierzy-muzyków i ich żołnierzy-kierowników. P r z e d e w s z y s t k i e m ż o ł n i e r z y. Materjałempodatnym są chłopcy w wieku 9 - 12 lat, wychowujący się bądźto w zakładach dobroczynnych, bądź tułający się w mętach ulicznych bez opieki. Można przypuścić, że sami rodzice lub krewni będą umieszczać nieraz ufnie swoje dzieci w szkołach wojskowo-muzycznych. Ze szkół takich, po kilku latach, napływać będą do pułków młode nowe siły należycie przygotowane, — tak pod muzycznym jak wojskowym względem.

Ponieważ projekt przewiduje zajęcia w warsztatach, i techniczne obeznanie się uczniów z instrumentami, przeto drobniejsze uszkodzenia tychże mogłyby być naprawiane przez wychowanków. Z punktu widzenia finansowego, tego rodzaju konserwacja instrumentów, miałaby ważne znaczenie. Mniej zdolni w kierunku muzycznym, mieliby możność wstąpienia do służby frontowej, mając do tego odpowiednie przygotowanie, lub przejścia do warsztatu budowy instrumentów, którego utworzenie byłoby ze wszech miar pożądane.

Reasumując powyższe, projekt szkół muzyczno-wojskowych przedstawić można w zarysie w ten sposób:

I. 1) Klasa wstępna, 2) szkoła niższa — Orkiestra szkolna A.
II. 3) Klasa wstępna, 4) szkoła średnia — Orkiestra szkolna B.
III. 5) Kurs przygotowaczy — Orkiestra k. p. C.
Ilia 6) Kursa wyższe — Orkiestra k. w. D.

(C. d, n.)

Koncerty orkiestry symfonicznej 41 p. p.



Goszcząca w Druskienikach i koncentrująca w parku zdrojowym, orkiestra symfoniczna 41 pułku piechoty (Suwałki) swoimi wysoce artystycznemi produkcjami uprzyjemnia kuracjuszom pobyt w Druskienikach. Orkiestra składa się z 30 osób i pozostaje pod kierownictwem znanego kapelmistrza ppor. Maleczka, absolwenta krakowskiego konserwatorjum.

Orkiestra 41 p. p. w r. 1924, zdobyła w Grodnie 1-szą nagrodę na konkursie orkiestr D. O.K. III.

WIEDZA MUZYCZNA

Nauka transponowania.

Czwarta leKcja.

Jakież więc są owe względy praktyczne i estetyczne, które zmuszają nas do używania instrumentów w tylu różnych strojach? Mówiąc o względach estytycznych porównamy brzmienie różnych klarnetów, jako instrumentu dla nas najdostępniejszego. Znamy klarnety C, B, A, As, Es. Prawie w każdej orkiestrze je znajdziemy, dlatego łatwo nam będzie uczynić porównania. Wiemy, że ton klarnetu Es ma barwę jasną, wybijającą się ponad masę instrumentów — \y jeszcze wyższym stopniu piskliwym, niezbyt przyjemnym tonem odznacza się klarnet As. Klarnet C ma już ton znacznie łagodniejszy, jednak w dość znacznym jeszcze stopniu piskliwy. Klarnet A ma ponurą barwę tonu, gubi się w masie instrumentów, zwłaszcza wśród smyczkowych Najszlachętniej brzmi klarnet B — jego miły, spokojny ton naśladuje świetnie głos ludzki. Tak więc kompozytor instrumentując swój utwór na orkiestrę, rozważa, jakiego stroju instrument ma przypaść w tem lub owem miejscu. Barwa bowiem, instrumentu wpływa w bardzo znacznym stopniu na mniej lub więcej udatne odmalowanie sceny two-

rzonej przez kompozytora. Staranny ten dobór instrumentu ma pierwszorzędne znaczenie nietylko w muzyce dramatycznej — lecz też nie mniejsze w muzyce symfonicznej. Dlatego szczerze artystycznie czujący muzyk przy wykonywaniu otworu, stosuje się ściśle do woli kompozytora a więc miejsca przeznaczone dla C-klarnetu czy też B, A, gra na odowiednich instrumentach C, B, A.

Prawie to samo dotyczy rogów (waltorni).

Oto w najogólniejszym zarysie powody estetycznej natury, zmuszające nas do używania instrumentów: o różnych strojach.

Poznajmyż teraz te drugie względy — względy praktyczne. Dla przykładu podam znów klarnety. Nadmieniam jednak, że prawie wszystko to,co odnosi się do klarnetów w tym wypadku ma zastosowanie do wszystkich innych instrumentów danego stroju. Jako pierwszy wezmę klarnet „nietransponowany“ klarnet C. Wiem, że jego tony brzmią dokładnie tak, jak to podają nuty. Jak długo utwory grane na C-klarnecie są pisane w tonacjach łatwych, nie wymagających wielkiej ilości znaków chromatycznych — tak długo nie odczuwamy braku klarnetu w innym niż „C“ stroju. Z chwilą jednak, gdy klarnet C ma do pokonania 4,5,6,7, krzyżyków czy też bemoli — praktyczniej jest oglądać się za innym klarnetem i dlaczego? Rozum dyktuje, że do tonacji z bemolami użyję klarnet B, Es lub As, dla tonacyj z krzyżykami klarnetów A lub D. A dlaczego? Otóż klarnety innego niż „C“ stroju są tak zbudowane, że mają niejako w sobie tyle znaków chromatycznych, iLe ich nazwa wskazuje a więc klarnet B ma w sobie dwa bemole, klarnet As cztery bemole, klarnet A trzy krzyżyki, klarnet D dwa krzyżyki. Gama więc C-dur grana na B-klarnecie brzmi jak B-dur na C-klarnecie, gama C-dur na Es-klarnecie brzmi jak Es-dur na C-klarnecie, ta sama gama C-dur na A-klarnecie brzmi jak A-dur na C-klarnecie. To samo powiemy o C-dur gamie na As-klarnecie; na D-klarnecie. Zrozumiemy łatwo korzyść praktyczną, jaką dają różne stroje instrumentów. Ponieważ jak powiedzieliśmy tyle znaków chromatycznych jest wbudowanych w instrument ile jego nazwa wskazuje, trzeba więc grać przy wykonywaniu gamy trudniejszej, o tyleż znaków chromatycznych mniej.

Przykłady: 1. Klarnet „C“ gra Fis-dur = ga" ma z 6 krzyżykami, klarnet „A“ ma w sobie 3 krzyżyki, a więc będzie grał o trzy krzyżyki mniej 6 3=3, a więc A-dur. 2. Klarnet C gra Des-dur = 5 bemoli, klarnet Es ma w sobie 3 bemole, a więc będzie grał o 3 bemole mniej 5—3=2, a jyięc B-dur. (Podobne przykłady wyszukaj sobie sam. Rozważ je, zapisz wynik Twego rozumowania a następnie pożycz sobie jakąś partyturę, porównywaj C-Flety z klarnetami a przekonasz się, czy rozumowanie Twoje nie było fałszywe.)

Oto wyłuszczyłem Ci względy praktyczne, nakazujące używania instrumentów w różnych strojach.

Teraz przystąpimy do poznania sposobów transponowania „a vista“. Jest to ważna umiejętność dla muzyka wogóle a dla wojskowego muzyka w szczególności. Zdarzyć się może nieraz, że tego lub owego kolegę trzeba zastąpić — a więc grać na swoim instrumencie jego partję, lub też z braku instrumentu w przepisanym stroju wykonać partję na instrumencie w innym stroju. Często zdarza się to waltornistom.

Mają w ręku instrument F a nuty są napisane na instrument Es, G, B etc. — Cóż robić — przepisywać sobie nuty na swój instrument? — Nie! Trzeba umieć transponować! A jak się zabrać do tego? Dróg jest kilka — jak już powiedziałem na wstępnie. Przejdziemy po kolei ważniejsze sposoby. Nauczymy się naprzód dobrze jaki to stosunek zachodzi pomiędzy poszczególnymi strojami. Ułożymy sobie tabliczkę, w której uwzględnimy wszystkie stroje używane częściej lub też rzadziej. Za punkt wyjścia weźmiemy strój C (instrumenty nietransponowane).

E
Es
D
Des
C
B
A
As
G
F

Znamy dokładnie interwale jakie powstają pomiędzy „C“ a poszczególnymi strojami. Tak więc C — 13 to wielka sekunda w dół, C — A, to mała tercja w dół, C — As, to wielka tercja w dół, C—G, to czysta kwarta w dół, C—F, to czysta kwinta w dół. C—Des to mała sekunda, C-D, to wielka sekunda, C—Es, to mała tercja, C—E, to wielka tercja.

Z tego zestawienia wyniknie dla nas zasada: Chcąc na jakimkolwiek instrumencie — w stroju różnym od „C“ grać jakąkolwiek tonację tak, ażeby zgadzała się zupełności z daną tonacją instrumentu „C“ trzeba grać o taki interwał wyżej o ile niższy jest strój tego instrumentu od „C“ względnie o taki interwal niżej o ile wyższy jest strój tego instrumentu od „C“.

Przykład: Skrzypce grają gamę Es-dur jaką gamę ma grać klarnet B, aby były obydwa instrumenty w| zgodzie?

Skrzypcesą instrumentem „C“ — klarnet B — jest wielką sekundę „niższy" od skrzypiec. Trzeba więc na B-klarnecie grać o wielką sekundę wyżej a osiągniemy zgodność brzmienia obydwu instrumentów. Sekunda wielka w górę od es jest f — trzeba więc na klarnecie B grać gamę F-dur.

Zadanie. Jakikolwiek utwór napisany na C-klarnet (trąbkę, waltornię, obój, fagot) graj na B-klarnecie (trąbce, tenorze,) następnie na Es-klarnecie (trąbce, waltorni) transponując a vista. Graj powoli, zastanawiaj się nad każdą nutą. Zwłaszcza o ile zachodzą przypadkowe znaki chromatyczne. Powtórz sobie dokładnie naukę o interwalach.

JAN BULANDA.

• MuzyKa polna.

Chcesz muzyki — spójrz oczyma,
Gdzie świat stworzeń, poszum liści,
Zanim przyjdzie deszcz, lub zima,
A życzenie twe się ziści. —

Czyliż słyszysz te szelesty,
Jak szczęk ostrza, dźwięki, świsty,
Czyliż widzisz ruchy, gesty
I nasz taniec posuwisty ?

Tu trzmiel brzęczy, a tam pszczółki
Harmonijnie, jak organy.
Słychać w takcie głos kukułki,
Skrzypce, bębny, teorbany, —

Szept się miesza z dźwięcznym tonem,
Kto się wsłucha, to ten przyzna,
Ze świerszcz chrząknął coś żargonem
A ośmiesza go polszczyzna.

Kalendarzyk muzyczny

Wrzesień
1-15

Dnia 1 września 1854 r. w Siegburgu urodził się Engelbert Humperdinc-k.

Dnia 4 września 1824 r. w Ansfelden urodził Antoni Bruckner.

Tegoż dnia 1907 r. w Bergen zmarł Edward Grieg.

Dnia 5 września 1791 r. w Berlinie urodził się Giacomo Meyerbeer.

Dnia 7 września 1735 r. w Lipsku- urodził się Jan Krystjan Bach.

Dnia 8 września 1841 r. w Muhlhausen urodził się Antoni Dvorak.

Dnia 10 września 1866 r. w Oslo urodził się Tor Aulin.

Dnia 11 września 1825 r. w Pradze urodził się Edward Hanslick.

Dnia 12 września 1733 r. w Paryżu zmarł Franęois Couperin.

Tegoż dnia 1764 r. w Paryżu zmarł Jean Philippe Rameau.

Dnia 13 września 1874 r. we Wiedniu urodził się Arnold Schönberg.

Dnia 14 września 1760 r. we Florencji urodził się Maria Luigi Cherubini.

Dnia 15 września 1858 r. w Budapeszcie urodził się Jeno Hubay.

Kronika muzyczna

Konkurs.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu ogłasza konkurs kompozytorski na utwór symfoniczny, kameralny (od 2 do 8 instrumentów), lub na wiolonczelę z toworzyszeniem fortepianu. Udział w konkursie mogą brać wszyscy kompozytorowie narodowości polskiej w wieku do lat 35. YV jury konkursu biorą udział najznakomitsi współcześni kompozytorowie francuscy: M. Ravel, A. Roussel, F. Schmitt i A. Honegger. Ustalone zostały trzy wysokie rtagrody pieniężne. Termin nasyłania utworów konkursowych upływa z dniem 30 marca 1928 r. Szczegółowych informacji udziela kancelarja Konserwatorjum Warszawskiego, oraz Biuro Stow. Młod. Muz. Pol. w Paryżu.

Czasopisma muzyczne

„Przegląd Muzyczny[14]. Treść nr. 8: I. J. Paderewski, Tempo rubato. Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Paryski ruch muzyczny. Konkurs kompozytorski. Różne. Pisma. Komunikaty. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczy: Lutnia Warszawska. 25-lecie „Lutni" w Środzie z 2 ilustracjami. Związek Wielkopolski. Z życia chórów. Notatnik.

Sierpniowy numer „Przeglądu Muzycznego" wszechpolskiego, organu śpiewaczego wydawanego przez Wlkp. Związek Śpiewacki zawiera: cenny artykuł J. I. Paderewskiego traktujący o ważnem, a tak mało uchwytnem zagadnieniu jakiem jest „Tempo rubato" w muzyce. Artykuł ten powinni z specjalną uwagą przeczytać dyrygenci chórów; dalej znajdujemy dokończenie pracy prof. Chybińskiego o muzykach włoskich w kapelach krakowskich; ważna i podstawowa ta praca niestrudzonego badacza polskiej kultury muzycznej w minionych wiekach ukaże się w specjalnej odbitce. St. Wiechowicz pisze o ruchu muzycznym w Paryżu. W dziale oficjalnym znajdujemy artykuły: o „Lutni" warszawskiej i o „Lutni" w Środzie z fotografjami. Uzupełniają numer obfite sprawozdania o licznych zjazdach śpiewackich w Wlkp. Związku i drobne wiadomości.

Od Administracji

Kto z P. P. Prenumeratorów zechciałby odstąpić Nr. 2 i 1 Sir. 4 „Muzyka Wojskowego" z roku 1926? Zgłtiszenia i warunki do WP. Por. Sadowskiego, kapelm. 56 pp. w Krotoszynie.

Sprawy personalne

Otwieramy z dniem dzisiejszym nowy dział: Sprawy personalne. Każdy P.T. kapelmistrz i muzyk wojskowy, czynny, w rezerwie lub na emeryturze może w sprawach personalnych zwracać się do Redakcji z zapytaniami dotyczącymi emerytury, weryfikacji, obliczenia lat służby etc.

Wyjaśnienia podawać będziemy w „Muzyku" w rubryce „Sprawy personalne" — kto życzy sobie odpowiedzi listownej, zechce załączyć znaczek za 20 gr.

Porady będą bezpłatne. Termin załatwienia, 14 dni od dnia otrzymania pisma. Sprawy ważne oddajemy za zezwoleniem interesowanego własnemu adwokatowi.

Odpowiedzi RedaKcji

P. T. orkiestra, 49 pp. Dziękuję za spis orkiestrantów. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

P. Plut. Janysik, 39 pp. Atrament nutowy będzie wysłany.

P. st. szereg, Sauer, 15 pp. Zagadkę otrzymaliśmy.

P. Reutt, 50 pp. Za spis orkiestrantów dziękuję. Sprawę poruszoną wyjaśnię w liście. Cześć!

P. sierż. Brygadze, Pińsk. Za wyjaśnienia dziękuję.

P. kapelmistrz w \V. Sprawa odejścia na emeryturę całego szeregu P. kapelmistrzów jest przedmiotem szczerej troski kompetentnych czynników. Ze wielu na emeryturę pójdzie — to rzecz pewna. Kto — na razie nie wiem napewno. Po otrzymaniu wiadomości doniosę. Uścisk dłoni. Cześć!

P. Mirucki, 59 pp. Dobrze! Wyjaśnione! Niech będzie do 1 października 1927. Cześć!

P. Por. Kluziński, 37 pp. Serdeczne dzięki za miły list. Owszem przypominam sobie WPana Kolegę bardzo dobrze i nieraz mile wspominam. Poruszone sprawy w liście załatwię.

P. Ł. Żurkiewicz, 70 pp. Logogryf pójdzie. Pozdrowienia!

P. Por. Paszkę, 60 pp. Wszystko załatwione stosownie do listu z dnia 10 sierpnia. Fotografje otrzymałem na czas. Cześć!

P. sierż. Latko Marjan, Warszawa. Uwagi Pańskie zawierają dobrą myśl. Ogłosimy. Cześć! Numer 15 był napewno wysłany.

P. Por. Wilczak, 71 pp. Ależ zgoda, kochany Panie. Nic spiesznego, zaczekamy. Fotografje będą umieszczone. Cześć!

P. kapelm. Stark, 3 psk. Za wiadomości Bóg zapłać! Uścisk dłoni!

P. Sierż. Jan Wróbel, 62 pp. Listem Sz. Pana szczerze się ucieszyłem. Nieporozumienie wyjaśnione. Cześć!

P. Sierżant Niklewicz, 25 pp. W sprawie marsza napisałem do drukarni o wyjaśnienie. Po odpowiedzi doniosę. Cześć!

Prosimy o uiszczenie przedpłaty!

Wiemy, że drugi tetrachord z C-dur jest pierwszym tetrachordem gamy G-dur. Weźmy teraz pierwszy tetrachord gamy C-dur za drugi tetrachord gamy którą szukamy. Drugi tetrachord to znaczy tyle co stopnie: V, VI, VII i VIII. Ponieważ wiemy, że VIII stopień gamy jest powtórzeniem pierwszego czyli toniki — łatwo dojdziemy do tego, że następna gama nazywać się będzie F-dur. Wypiszmy sobie od f do f o'śm tonów. Będzie to: f, g, a, h, c, d, e, f. Podpiszmy stopnie:

f g a h	c d e f.
I II III IV	V VI VII VIII

Wierny, że pomiędzy stopniem III a IV, VII a VIII musi być półton. Przekonajmy się, czy tak jest. F—g jest cały ton, ma być, więc jest dobrze, bo to są stopnie I i II. G—a, stopień II i III cały ton — ma być — więc dobrze. A—h cały ton — są to stopnie III i IV — musi być półton. Obniżamy więc to h za pomocą bemola, otrzymamy ton b a temsamem a—b będzie to potrzebny nam półton między III a IV stopniem. B—c stopień IV i V cały ton — więc dobrze. C—d stopień V i VI całyton i ma być — więc dobrze. E—f stopień VII i VIII — półton — ma być — więc też dobrze. Wynika więc z tego, że gama F-dur ma jeden bemol: b i różni się od gamy C-dur tylko tym jednym tonem: zamiast h ma b. Postępując zupełnie podobnie z gamą F-dur jak z gamą C-dur znajdziemy, że następną gamą poF^dur jest gama B-dur, czyli, że licząc pięć tonów w dół od toniki jednej gamy znajdziemy następną gamę z bemolami tak samo jak w poprzedniej lekcji, licząc pięć tonów w górę znaleźliśmy tonikę następnej gamy z krzyżykami. Znalazłszy więc tonikę b — zbudujmy więc na niej gamę:

b c d e	f g a b
I II III IV	V VI VII VIII

Po wpisaniu tych ośm tonów, po podpisaniu stopni i podziale na tetrachordy zastanówmy się, czy półtony zna:dują się na właściwem miejscu. Stopień I i II — b—c — to cały ton — jest na swojem miejscu, c—d to stopień II i III — cały ton — więc dobrze, d—e to stopień III i IV — cały ton a ma być półton, obniżamy więc to e przy pomocy bemola na es — czyli otrzymamy półton d—es — ten na tem miejscu jest nam potrzebny. Es—f to stopień IV i V — cały ton — więc dobrze, f—g — stopień V i VI — cały ton — więc dobrze, g—a — stopień VI i VII — cały ton — więc dobrze, a—b stopień VII i VIII — półton — więc dobrze. Wynika z tego, że gama B-dur ma dwa bemole: b, es. Postępując podobnie jak poprzednio znajdziemy, że po B-dur następuje Es-dur a po wyprowadzeniu tej gamy przekonasz się, że będzie miała trzy bemole.

Gama Es-dur składa się z następujących tonów:

es f g as	b c d es
I II III IV	V VI VII VIII

Następną gamą będzie gama As-dur:

as b c des	es f g as
I II III IV	V VI VII VIII

po niej nastąpi Des-dur:

des es f ges	as b c des
I II III IV	V VI VII VIII

po Des-dur nastąpi Ges-dur:

ges as b ces	des es f ges
I II III IV	V VI VII VIII

po Ges-dur nastąpi Ces-dur:

ces des es fes	ges as **b** ces
I II III IV	V **VI VII VIII**

Szkoła gry zespołowej opracowana metodycznie i fachowo podaje świetny -materjał do równoczesnych ćwiczeń całej orkiestry, przyzwyczajając równocześnie uczącego się do czytania partytury.

Szkoła gry zespołowej zawiera 37 rycin instrumentów i 17 tablic do nauki aplikatury (Grifftabele). Prócz tego 90 partyturowych stronic ćwiczeń do nauki 120 ćwiczeń systematycznie ułożonych. Objętość całości 152 stronice. Format „Szkoły gry zespołowej": 35X26 cm broszurowana, wykonana na bardzo dobrym papierze.

Cena w sprzedaży 40 zł za egzempL

Celem ułatwienia możliwości nabycia Szkoły dostarczymy ją na życzenie drogą prenumeraty za cenę

32 zł.

płatnych w sześciu ratach miesięcznych.

Kto więc chce ten świetny podręcznik nabyć zechce wpłacić na

P. K. O. Kraków Nr. 407.329

pierwszą ratę z dopiskiem: „Szkoła gry zespołowej". Tem samem zostanie wpłacający wciągnięty na listę prenumeratorów „Szkoły gry zespołowej" a natychmiast po wyjściu jej z druku otrzyma franco egzemplarz zamówiony.

Blankiety P. K. O. wydaje każdy urząd pocztowy — dopisać trzeba **Kr. 407.329.**

Blankiety wysyła też na żądanie i wyjaśnień udziela redakcja „Muzyka Wojsk." bezpłatnie.

Wszystkich P. T. Czytelników prosimy o poparcie nas w wydaniu tej szkoły, kióra wychodzi nakładem „Muzyka Wojskowego".

Prosimy zwrócić uwagę na konto P. K. O. Kraków Nr. 407.329.

Ze względu na ogromne koszta nakład ściśle ograniczony.

Przy większych zamówieniach :— ponad 20 egzemplarzy — dajemy znaczny opust.

Szkoła gry zespołowej Sadowskiego będzie polecona przez M. S. Wojsk, jako niezbędny podręcznik do nauki gry w orkiestrach wojskowych.

Wpłaty na P. K. O. Kraków **Nr.** 407.329 odnoszą się **tylko** do Szkoły gry zespołowej.

Wolne posady

Orkiestra 14 p. a. p. w **Poznaniu** poszukuje następujących muzyków:

1 I. klarnecistę i 1 I. kornecistę.

Zgłoszenia przyjmuje kom. orkiestry 14 p. a. p. w Poznaniu.

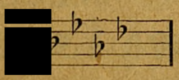
Czytajcie MuzyKa WojsKowego!

Zestawiając razem wszystko to, co dotychczas powiedzieliśmy widzimy, że

gama F-dur f g a h c d e f ma jeden bemol b
gama B-dur b c d **es** f g a b ma dwa bemole b es
gama Es-dur es f g **as** b c d es ma trzy bemole b es as
gama As-dur as b c **des** es f g as ma cztery bemole b es as des
gama Des-dur des es f **ges** as b c des ma pięć bemoli b es as des ges
gama Ges-dur ges as b **ces** des es f ges ma sześć bemoli b es as des ges ces
gama Ces-dur ces des es **fes** ges as b ces ma siedm bemoli b es as des ges ces fes.

Jak z powyższego wynika każda następna gama ma o jeden bemol więcej. Krzyżyki przybywały na siódmym stopniu, bemole zaś na czwartym. Wyucz się dobrze na pamięć powyższej tabelki i .porządku w jakim po sobie następują bemole: 1) b, 2) es, 3) as, 4) des, 5) ges, 6) ces, 7) fes.

O ile jedna z gam durowych jest podstawą jakiegoś utworu muzycznego mówimy: ten utwór jest napisany w takiej a takiej tonacji durowej, jeżeli n. p. gama As-dur jest podstawą jakiegoś utworu muzycznego, mówimy: ten utwór jest napisany w tonacji As-dur. Ażeby zaoszczędzić wypisywania znaków chromatycznych — n. p. w As-dur — h e a d, piszemy na początku utworu przy kluczu te znaki,"które ta gama posiada. A więc w tym wypadku piszemy przy kluczu cztery bemole:



to znaczy, że zamiast napisanych w ciągu utworu tonów h e a d musimy grać b es as des.

Szereg gam durowych z krzyżykami nie kc ń czy się teoretycznie na gamie Cis — i szereg gam durowych z bemolami nie kończy się na Ces, Moglibyśmy wyszukując już to piąty stopień w górę już to piąty stopień w dół budować dalsze gamy z krzyżykami względnie bemolami. Te jednak nie mają praktycznego zastosowania. ■

W praktyce znajdują zastosowanie następujące gamy durowe:

1. C-dur — bez znaków chromatycznych
2. G-dur — 1 krzyżyk: fis
3. D-dur —2 krzyżyki: fiscis
4. A-dur — 3 krzyżyki: fiscisgis
5. E-dur — 4 krzyżyki: fiscis gisdis
6. H-dur — 5 krzyżyków: fis cis gis disais
7. Fis-dur — 6 krzyżyków: fis cis gis dis aiseis
8. Cis-dur — 7 krzyżyków: fis cis gis dis aiseis his.

Już gamę H-dur możemy enharmonieznie zamienić na Ces-dur, podobnie Fis-dur na Ges-dur a Cis-dur na Des-dur.

Otrzymamy szereg gam z bemolami:

9. Ces-dur — 7 bemoli: b es as des ges ces fes
10. Ges-dur — 6 bemoli: b es as des ges ces
11. Des-dur — 5 bemoli: b es as des ges
12. As-dur — 4 bemole: b es as des
13. Es-dur — 3 bemole: b es as
14. B-dur — 2 bemole: b es
15. F-dur — 1 bemol: b
16. C-dur — bez znaków chromatycznych.

Repetycja piąta.

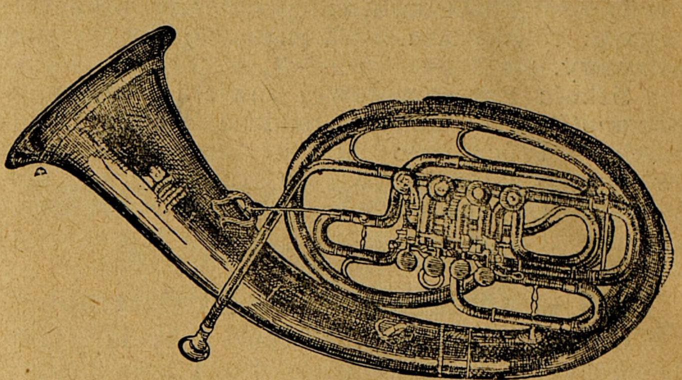
1. Napisz następujące gamy: F, B, Es, As, Des, Ges, Ces-dur.
2. Napisz gamę Ces-dur a pod nią H-dur (jej enharmoniczną). Tak samo Fis-dur i Ges-dur,
3. Wymień szybko kolejne następstwo bemoli.
4. Która z gam ma pięć bemoli? Napisz jąl

Dnia 1 października 1927 rozpoczynamy drukować jako dodatek do „Wiedzy muzycznej" broszurkę H. Wohlfahrta, „Jak należy komponować". W pracy tej podaje autor bardzo przystępnie wiele cennych pouczeń. Na rozpoczęcie druku tej jedynej w swoim rodzaju książeczki zwracamy uwagę P. T. prenumeratorów już dzisiaj dlatego, by na czas mogli zamówić „Muzyka Wojskowego", a to ze względu na dość wysokie koszta nakładu, który powtórzony nie będzie. Nakład dostosujemy ściśle do ilości zamówień — dosyłać więc brakujących egzemplarzy nie będziemy mogli.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Czytajcie nasze pisma wojskowe!

„POLSKA ZBROJNA" — Warszawa.
„ŻOŁNIERZ POLSKI" - Warszawa.
„STADJON" - Warszawa.
„REDUTA" -- Grodno.
„MUZYK WOJSKOWY" - Grudziądz.
„BELLONA" — Warszawa.
„PRZEGLĄD WOJSKOWY" - Warszawa.
„PRZEGLĄD KAWALERYJSKI" Warszawa
„ŻOŁNIERZ WIELKOPOLSKI" - Poznań.



Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).